

O Fundo Preto - Uma análise do Documentário *Imagens do Inconsciente*, de Leon Hirszman

Luiz Vadico

Universidade Anhembi Morumbi

vadico@gmail.com

Resumo: *Imagens do Inconsciente*, de Leon Hirszman, produzido entre 1983 e 1985, composto de três partes conectadas entre si, surgiu de um grande trabalho de cooperação entre Leon Hirszman e a psicanalista junguiana Nise da Silveira. A análise se centrará num recurso expositivo utilizado para mostrar as diversas pinturas exibidas ao longo do documentário, o fundo preto. Como se demonstrará neste artigo este recurso é uma contribuição de Leon Hirszman ao trabalho psicanalítico.

Palavras-chave: Hirszman, Jung, documentário, cinema, psicanálise, teoria do cinema.

Resumen: *Imágenes del inconsciente*, de León Hirszman (producido entre 1983 y 1985), está compuesto de tres partes conectadas entre sí. Surgió de un gran trabajo de cooperación entre León Hirszman y el psicoanalista Jung Nise da Silveira. El análisis se centrará en un recurso expositivo utilizado para mostrar las diversas pinturas exhibidas a lo largo del documental y el fondo negro. Como se demuestra en este artículo, ese recurso es una contribución a la labor de León Hirszman al psicoanálisis.

Palabras clave: Hirszman, Jung, documentales, cine, psicoanálisis, teoría del cine.

Abstract: *Images of the Unconscious*, by Leon Hirszman, produced between 1983 and 1985, came from a great cooperative work between Leon Hirszman and the psychoanalyst Jung Nise da Silveira, and comprises three related parts. This analysis will focus on a resource used to show the several paintings throughout the documentary, the black screen. As this article will show, this instrument is a contribution from Leon Hirszman to the psychoanalytic work.

Keywords: Hirszman, Jung, documentary, cinema, psychoanalysis, film theory.

Résumé: *Images de l'inconscient*, de Leon Hirszman, produit entre 1983 et 1985, est composé de trois parties reliées les unes aux autres, et est le résultat

d'un travail de coopération entre Leon Hirszman et la psychanalyste junguienne Nise da Silveira. L'analyse que nous proposons se centre sur un des moyens utilisés pour présenter plusieurs des peintures montrées dans l'ensemble documentaire, le fond noir. Comme on le verra dans ce texte, le fond noir est une des contributions de Leon Hirszman au travail psychanalytique.

Mots-clés: Hirszman, Jung, documentaire, cinéma, psychanalyse, théorie du cinéma.

Imagens do Inconsciente, de Leon Hirszman, produzido entre 1983 e 1985, composto de três partes conectadas entre si, surgiu de um grande trabalho de cooperação entre Leon Hirszman e a psicanalista junguiana Nise da Silveira. A análise se centrará num recurso expositivo utilizado para mostrar as diversas pinturas exibidas ao longo do documentário, o fundo preto. Como se demonstrará neste artigo este recurso é uma contribuição de Leon Hirszman ao trabalho psicanalítico. Ainda que o documentário estivesse baseado fundamentalmente no livro *Imagens do Inconsciente*, publicado em 1981 por Nise da Silveira, e que em muitos momentos o roteiro de Leon o citasse literalmente, o documentário obedece a uma estrutura toda própria.

Leon Hirszman um dos mais renomados diretores brasileiros tinha reconhecida preocupação social e política em sua obra. Ao lançar este documentário a crítica foi surpreendida com uma nova forma e um novo Hirszman até então desconhecido. O que causou estranheza em todos foi o seu tempo de dedicação a este trabalho e o seu profundo envolvimento pessoal nele. Demonstrando assim a relevância que este possuía, talvez muito mais importância para o Hirszman pessoa do que para o Hirszman consagrado diretor; se é que esta divisão é possível.

Leon, nascido no Rio de Janeiro em 1937, de família judia, desde cedo filiou-se a grupos que tinham em foco as questões sociais. Ligou-se ao grupo Teatro de Arena de São Paulo, formado por Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Viana Filho, que exerceu notável influência em sua formação. Participou da fundação do Centro de Cultura Popular da UNE, que produziu seu primeiro filme, *Pedreira de São Diogo*. Posteriormente Leon faria *A Falecida* (1965), *São Bernardo* (1973), *Eles Não Usam Black-Tie* (1981). Neste último Leon chega à plena maturidade enquanto diretor e sua proposta de fazer um cinema

popular no Brasil tem reconhecimento nacional e internacional. A par desta produção de ficção, Leon também possuía a produção de documentarista, sendo um dos que introduziu a forma Cinema Direto no Brasil, alcançando ótimo resultado filmando as greves operárias no ABC paulista, no período final da ditadura militar.

Imagens do Inconsciente vem adicionar estranheza à esta produção. Dotado de grande cultura geral ele era um leitor assíduo de Isaac Deutscher, Sartre, Marcuse e Gramsci, sem esquecer o seu autor predileto, Bertold Brecht. Estudou com afinco as teorias de Jung e Reich. Falava fluentemente inglês, francês e hebraico. Diante desta vasta formação, o documentário em questão deixa de parecer deslocado, mas passa a refletir outras preocupações de Hirszman. Para alguns a melhor produção do diretor, para outros não passa de um documentário. Um documentário que chamou a atenção no Brasil para a questão da exclusão social dos esquizofrênicos e para as suas formas de tratamento, mas ainda assim um documentário. Um documentário lento e muitas vezes percebido como cansativo, chato, mas interessante.

Enquanto forma documentária *Imagens do Inconsciente* pode ser situado no chamado Modo Expositório ou Explicativo, como propõe Bill Nicholls. Ele é teleológico, argumentativo, destinado a atingir um determinado fim. As imagens nem sempre precisam ser verdadeiras e nem se refere ao assunto específico, o seu objetivo é alcançar um fim relativo ao assunto escolhido. Chega-se mesmo a se ter no terceiro filme desta trilogia um docudrama, onde o ator Joel Barcelos substitui o paciente Carlos Pertuis. O indubitável valor social e didático deste material em si mesmo daria comentários suficientes. Seria bastante razoável esperar-se comentários a respeito da loucura, da exclusão social, etc., no entanto, existe uma tênue fronteira entre o trabalho de Nise da Silveira e o de Hirszman, e é nesta tênue fronteira que desejamos entrar. Se em termos de conteúdo e escolha dos participantes temos a clara associação de Nise com Leon, na escolha da forma do documentário temos Hirszman.

Tivemos oportunidade de ouvir comentários de que sendo um trabalho de Hirszman esperava-se um pouco mais de inovação ou o aprofundamento em aspectos mais sociais, isto tendo em vista o tempo a ele dedicado pelo diretor. O tempo, essa entidade mágica, que invariavelmente invade todos os imaginários é sempre propiciadora de profundas

reflexões. No que tange à forma cinematográfica, com que estes filmes foram realizados, Hirszman também faz a sua reflexão.

Esta reflexão não é a loucura, como poderia parecer num primeiro momento, mas é sobre a imagem e o inconsciente. Desde o primeiro momento chama atenção de quem os assiste uma incansável repetição de fundos pretos entre as diversas imagens e blocos de imagens. Se pensados como simples fundos pretos estas ausências de imagem tendem a depor contra um diretor, reconhecidamente meticuloso, pensando-os desta forma parecem mero recurso para exibição de imagens. Pensamos diferentemente a este respeito. Apesar do aspecto didático e científico do material, Leon inovou-o emprestando significação à sua forma e estrutura.

Imagens do Inconsciente

Verifiquemos então o documentário. Trata-se de uma trilogia, formada por: *Em Busca do Espaço Cotidiano* (Fernando Diniz); *No Reino das Mães* (Adelina Gomes) e *A Barca do Sol* (Carlos Pertuis). Analisemos cada bloco separadamente. Na abertura de cada uma das análises inseri um texto inicial de autoria de Hirzshman publicados na revista Filme Cultura, como uma amostragem da opinião do diretor em relação aos personagens e documentários que serão comentados a seguir.

Em Busca do Espaço Cotidiano - Fernando Diniz

“O primeiro filme seria então sobre Fernando Diniz, um negro, filho de uma empregada doméstica baiana que busca recuperar um espaço cotidiano sob a forma de um quadro – é a pintura em luta constante contra o caos, um caos vivenciado como uma questão de amor, uma questão de paixão. Fernando submerge como uma autodefesa para viver no inconsciente, mas não é um grande mergulho, é algo mais no nível do cotidiano. A linguagem verbal, a expressão corporal e as relações de auto valorização do tipo “ter um quarto só para ele” são mostradas no filme. O centro psiquiátrico Pedro II tem enfermarias e mais enferma-

rias em seus vários hospitais, mas Fernando tem um quarto só para ele. Mas, antes disso, ele já tinha passado por um depósito na Juliana Moreira, e isso sem nenhum diagnóstico médico. Hoje Fernando Diniz é uma personalidade reconhecida mundialmente.”

Leon Hirszman (Entrevista a REVISTA FILME CULTURA N^o 44, Abril-Agosto de 1984).

O documentário inicia-se com uma música (Edu Lobo) suave de fundo. O fundo completamente negro enquanto os créditos vão passando.

Minutagem:

00:00 - fundo preto

03:20 - surge uma voz off cantando do escuro, como que chamando a imagem a ser proposta

03:34 - Aparece a imagem de uma grade, atrás dela pessoas presas.

03:49 - some a imagem e volta o plano escuro.

03:54 - mostra o interior do sanatório. Mostra o espaço onde eles se movimentam. As grades são uma referência imagética constante.

12:16 - começa a sobrepor as imagens de pinturas feitas no museu. Dá uma pausa com fundo preto e depois começa. A câmera começa a vasculhar o espaço do hospital em busca de seu primeiro personagem: Fernando.

Surge o primeiro letreiro e começa o doc. propriamente dito terminando a introdução: “*Em busca do Espaço cotidiano*”

A Câmera mostra o espaço físico em que Fernando vive.

17:42 hirszman começa a fazer o tipo de exploração que nos interessa.

Mostra o fundo preto e depois mostra uma pintura depois fundo preto, outro trabalho, depois a câmera passeia pelo “espaço” do desenho. Inicia-se a narração com o texto de Nise da Silveira e as imagens vão se sobrepondo; ora saindo uma de dentro da outra por fusão encadeada ora apagando-se e surgindo nova imagem (Fade In/Fade Out).

O espaçamento temporal utilizado entre um desenho e outro é de mais ou menos 3 segundos. Três segundos de fundo preto. O tempo de exposição do trabalho (pintura ou escultura) varia conforme a necessidade do roteiro: 3, 4, 5 segundos ou até um pouco mais. Quando passa de um “bloco” de imagens para outro existe apenas o fundo preto sem voz off. Quando é dado direito à voz de Fernando: a voz off diz: ele diz:

(...) . A voz off alinhava, costura significa e algumas vezes esconde. É praticamente onipotente, pois esta voz off é a da ciência.

O roteiro faz as imagens (pinturas) caminharem da maior abstração até chegar à construção do espaço dentro do desenho, até que ele (Fernando) comece a delinear imagens mais “concretas” saindo do abstracionismo para o abstracionismo figurativista, chegando ao quase totalmente figurativo. Este percurso é percebido pela psicanalista como tentativa de reação da psiquê ao caos. As forças organizativas da psique tenderiam naturalmente a organizar o caos, desde que ela possam se manifestar de forma mais clara. Toda a pintura de Fernando é percebida como este esforço reorganizativo do ego.

Mas, por que todo este esforço relativamente ao espaço? A aspiração de Fernando era morar numa casa de verdade, pois quando criança morava em casas de cômodos alugados (cortiços) A casa que ele percebia como sendo verdadeira (exemplar) era a casa do patrão de sua mãe. Este patrão era rico e abastado. Fernando chega a apaixonar-se pela filha do patrão.

Aos poucos pelo geometrismo Fernando começa a reorganizar “o mundo”. A extrema estruturação consegue aos poucos conter o mundo externo com sua voluptuosidade de informações imagéticas. Nos desenhos a câmera procura os objetos que começam aos poucos definir uma espacialidade. A câmera aproxima-se ou afasta-se conforme a necessidade, emprestando profundidade e, ao mesmo tempo, faz uma espécie de panorâmica sobre o desenho, como se passeasse por uma espacialidade objetiva. A câmera procura criar à partir de seus ângulos a espacialidade contida no inconsciente imagético de Fernando.

37:52 Leon começa a mostrar o espaço por onde Fernando viveu na infância, os seus planos fixos são como desenhos de Fernando: geométricos e bastante estruturados, neste espaço a voz off de Fernando domina, contando suas memórias. A estruturação das imagens feitas por Leon, em alguns momentos chegam a ser tão abstratas quanto as do próprio paciente.

39:36 – 39:53 é mantida a imagem de uma escadaria na casa (suposta) do patrão da mãe de Fernando, iniciando-se diversas imagens da casa. Imagens estas que vão encontrar reflexo nos desenhos de Fernando. São planos longos e fixos.

Quando a câmera mostra a realidade objetiva de Fernando dentro

do hospital ou dentro do museu, a câmera é a câmera nervosa, é a câmera na mão. emprestando um pouco mais de calor ao documentário.

A tendência geral é de extrema ilustração, ilustrar e expor o roteiro bastante complexo e “fechado”, rígido.

O vídeo termina com Fernando dedicando-se à modelagem... sem grades o filme encerra-se novamente como começou, fundo negro.

O Fernando Diniz, na trilogia, é considerado o “Caso Social”, foi encontrada uma tipologia para estes três filmes no Jornal do Brasil.¹ Os casos seriam: Social (Fernando); Mítico (Adelina) e Místico (Carlos). Mesmo tendo em vista essa suposta divisão, não encontramos menção a ela na documentação consultada, ela parece ter sido feita bem a *posteriori*.

Fernando é o menino pobre que almeja a casa dos ricos, frustra-se e esconde-se em seu mundo interior. Apenas a pintura permite que ele expresse isso reconstruindo a espacialidade perdida. Hirszman utiliza toda a técnica cinematográfica de construção do espaço para unir os espaços desenhados na pintura de Fernando a espaços objetivos e concretos, mostrados pela câmera. O espectador tem a impressão de que vê exatamente a casa do Patrão da Mãe de Fernando, ou que visita o cortiço onde eles moraram, mas tanto num como noutro caso, pudemos descobrir que aquelas imagens são retiradas ali do Rio de Janeiro.

No roteiro Leon faz apenas uma indicação “Casa Burguesa – Copacabana”.²

Neste caso, o diretor a partir dos desenhos de Fernando construiu um espaço filmíco que tende a ilustrar para o espectador, mas ao mesmo tempo não é uma imagem real do que pretende estar mostrando.

Dos três filmes este com certeza é o mais convencional, mas isso não o desmerece, pois a narrativa flui, as imagens se constroem de maneira sutil e os enquadramentos fabulosos. Em termos de proposta é o mais bem elaborado de todos. Em busca do espaço cotidiano... Encontra-o. Recria-o. Reconstruindo ele para o espectador.

¹Jornal do Brasil. Caderno B - 11/06/87.

²“Fernando/ Seq. 14 - Int. Ext. Dia/Casa de cômodos/ Casa de favela/ Seq. 15 - Int. Dia - Casa Burguesa - copacabana/ Objetos da Casa Burguesa.” Cx. 328 - AEL/IFCH/UNICAMP

No Reino das Mães - Adelina Gomes

“O Segundo filme, sobre Adelina, representa outro tipo de viagem. É o caso da mulher que mata seus próprios instintos simbolizados num gato, para recuperar a vida animal na pintura, passando pela vida vegetal. É um processo mitológico que passa pelo “vegetar”. Adelina, moça pobre, filha de camponeses, com o curso primário e alguma formação manual, tímida e submissa à mãe, nunca havia namorado até os 18 anos de idade. Aí apaixonou-se por um homem que não é aceito pela mãe. Sujeita-se e vai aos poucos se retraindo até que um dia estrangula a gata de estimação da casa, da qual ela gostava muito. Adelina nega-se como mulher e se refugia na loucura.”

Leon Hirszman (Entrevista a REVISTA FILME CULTURA N^o 44, Abril-Agosto de 1984).

Inicia-se novamente com um fundo negro, mas agora o tema musical é outro, possivelmente composto especialmente para ele.

Minutagem:

00:00 - fundo preto c/ créditos

02:44 - Começa abruptamente num quarto mal iluminado com uma mulher abrindo uma porta, dá para um corredor, de onde vem uma outra mulher, é Adelina. Novamente o esquema das grades se abrindo. Ela vai para o museu de Imagens do Inconsciente, mas ele no-la mostra num jardim colhendo flores amarelas. Uma série de cenas com a câmera na mão, mostrando Adelina, até fixar numa flor e fazê-la transfigurá-la até surgir o primeiro desenho de flor de Adelina. A voz off se faz clara, ela disse: “*Eu queria ser flor*”.

Inicia-se novamente a superposição dos desenhos ou a passagem de um para outro em fundo preto, com o mesmo espaçamento temporal que o de Fernando, em torno de 3 segundos. Existem fundos pretos com duração de 15 segundos. Enquanto se mantêm a voz off informa.

O roteiro vai basear-se, no primeiro bloco, no mito de Apolo e Daffne. Daffne foge da paixão de Apolo e se refugia na Terra sua mãe, transformando-se numa árvore. O Mito de Daffne identifica a filha que se identifica tão estreitamente com a mãe a ponto dos instintos não logram desenvolverem-se. Adelina reviveu o mito da ninfa grega Daffne. Inicia-se uma narrativa sobre a vida de Adelina, onde se intercambiam

desenhos e fotos informativas sobre Adelina. Aqui, tanto quanto no filme de Fernando mostram-se as fichas técnicas da medicina psiquiátrica.

Em Adelina existe uma produção maior de modelagens. Nestes casos Leon faz a modelagem girar, mostrando-a lentamente. Nestes filmes mais do que qualquer outro convida a uma reflexão através da imagem. A Imagem deve levar a uma reflexão, quiçá uma identificação de imagens arquetípicas entre o espectador e o filme e por conseguinte com o paciente.

O tema principal do trabalho de Adelina é a mulher: a Grande Mãe. com sub-temas mulher-vegetal, Hécate e cães. O aparecimento de Hécate nos desenhos de Adelina, uma camponesa de pouca instrução é considerado como manifestação de imagens arquetípicas, como havia “provado” Jung. O roteiro é extremamente taxativo eliminando qualquer outra forma de explicação. Então a partir deste momento estamos vendo apenas imagens arquetípicas, já não faz tanta diferença quem as desenha.

Até o momento em que Adelina consegue tomar contato com cães reais e administrar suas imagens inconscientes aí ela começa a estruturar pinturas próximas à realidade. Assim, ela sai do estado vegetativo pintando flores reais, flores que não se transformam em mulher ou vice-versa.

Surgiram os temas animais, os instintos animais, o gato aparece com força.

Surgem, também, desenhos que contém um homem e uma mulher. Começam as relações com Mãe e filha e uma versão de Deméter e Perséfone. Mães arcaicas, Hécate, Deméter e a virgem Maria) é a evolução das imagens femininas.

No Reino das Mães as imagens quer do hospital quer da Adelina existem num número bem menor do que as de Fernando no primeiro filme.

Aqui, no final, faz-se uma pausa para criticar o sistema psicanalítico e os sistemas terapêuticos utilizados, foge-se do assunto Adelina por algum tempo. Volta-se a ela para encerrar o filme, mostrando um closê de seu rosto enquanto pinta e sorri timidamente. Adelina não fala em nenhum momento.

Neste filme as imagens criadas por ela substituem sensivelmente

cada vez mais o paciente para o espectador. Acredito que na Barca do Sol este processo seja levado ao limite.

A Barca do Sol - Carlos Pertuis

“Quando seu pai morreu, Carlos ficou com a responsabilidade da casa e tudo foi muito difícil prá ele. E ainda jovem tem uma experiência de iluminação interna. Nise a descreve assim: “Carlos, há vários anos, vinha sendo dilacerado por conflitos pessoais. Esses conflitos sugavam a energia do ego que ia se enfraquecendo e já começava a vacilar. Certa manhã, raios de sol incidiram sobre o pequeno espelho do seu quarto. Brilho extraordinário que deslumbrou-o e surgiu diante dele uma visão cósmica: o “Planetário de Deus”, segundo suas palavras. Gritou, chamou a família, queria que todos vissem também aquela maravilha que ele estava vendo. Foi internado no mesmo dia no velho hospital da Praia Vermelha. Isso aconteceu em setembro de 1939. Carlos tinha então 29 anos. Sua mãe recomendou o internamento, e ele ficou lá o resto da vida.”

Leon Hirszman (Entrevista a REVISTA FILME CULTURA N^o 44, Abril-Agosto de 1984).

A Imagem chamada o Planetário de Deus é a que se fixa por mais tempo, considerados todos os filmes, e é repetida por pelo menos mais três vezes.

Diferentemente dos outros, este está dividido em blocos bastante claramente, inaugurando uma espécie de pedagogia da imagem. Não será possível descrever completamente estas imagens, mas segue abaixo a divisão tal qual ocorre no filme.

Mandala

Primeiro bloco

Jung = Self

Neste bloco Nise trata do universalismo das mandalas, Leon por sua vez chega mesmo a animar uma delas, fazendo com que as voltas de seu círculo surjam uma depois da outra dando a impressão de que o espectador se aproxima do seu centro. A busca do centro é peculiar na psicologia Junguiana, é a integração com o *Self*.

A aproximação didática com Jung se faz de maneira completa, neste

filme existem imagens de Jung. Imagens de Jung analisando as mandalas feitas por Carlos. Então não se trata mais tão somente de um paciente, mas de uma identificação e uma justificação via imagens da psicologia junguiana. Isto mantêm o documentário no formato “expositivo” ou seja um assunto tendendo a um fim. Teleológico portanto.

Geometrismo - Segundo bloco – neste o diretor irá dar conta do intrincado geometrismo de Carlos, que estrutura e ordena desta forma as imagens vindas do seu inconsciente (neste caso já assumido inconsciente coletivo).

Rituais - Terceiro Bloco - Nas imagens selecionadas para ilustrarem os rituais, fica claro que estas são utilizadas para “negociar” ou apaziguar estas forças que brotam do inconsciente. Todas remetem a rituais arcaicos, rituais pré-cristãos. Já não possuem praticamente nada do geometrismo e são tão sinuosas quanto as serpentes que insistem em mostrar.

Sombra - Quarto Bloco - Aqui surgem as primeiras descrições do “mal” a figura do demônio surge, mas não exatamente como a da iconografia cristã, surge como símbolo do subvertido.

Neste bloco aparecem as cenas ligadas à Dionisius, este talvez seja o mais interessante, pois ele resume todas as intenções artísticas e teóricas de Leon. Não nos esqueçamos que foi a partir de uma apresentação das bacantes que o diretor resolveu se aproximar do trabalho de Nise da Silveira. Os primeiros trabalhos de Carlos, vistos por Leon, eram Dionísios. Dionísios, deus grego (e também oriental) é o deus que simboliza o inconsciente, as pulsões instintivas do ser humano, as pulsões que não podem ser reprimidas por muito tempo sob o preço de explodirem para fora e desorganizarem o mundo das formas apolíneas, o mundo da razão.

Anima - Quinto Bloco - Essas imagens vão dar conta do “Feminino” arquetípico, como Carlos lida com o feminino que brota de dentro de si.

A Dimensão do Real - Sexto Bloco - Neste bloco havia o desejo de mostrar a conexão de Carlos com o mundo real. Como o seu inconsciente refletia-se e articulava sua experiência com o mundo das formas. Paradoxalmente o desejo de Leon e Nise esbarram num problema: a morte de Carlos. Joel Barcelos, um ator passa a substituí-lo em seu cotidiano. Contraditoriamente teremos uma imagem do que seria Carlos a exemplificar Carlos, ou seja, apesar dos desejos dos produtores não te-

remos uma imagem “real” de Carlos, para os espectadores ele continua no mundo das idéias e transformado ele também numa imagem. Para sempre uma imagem de si mesmo, mais do que os outros pacientes que puderam ser por si mesmos imagens.

Esta tentativa de reconstituição mostra Carlos no museu, com seus cães, com seus gestos. Uma pessoa que só fazia contato com o mundo “real” quando realmente lhe interessava. Ele vivia no mundo arquetípico e às vezes manifestava-se no mundo concreto. A realidade para ele seria algo pontual.

A Dimensão Cósmica - Arqueologia da Psique – sétimo Bloco - Neste último bloco Nise fica à vontade para fazer o que ela chama de arqueologia da psique. Ou seja, imagens que estão incrustadas no inconsciente, que estão lá por fazerem parte de um agregado coletivo humano de imagens. A cultura muda, a história muda, mas essas imagens do inconsciente coletivo, gostemos ou não, ficam lá gravadas nas profundezas do inconsciente individual.

É o clímax do filme onde se faz as relações de Carlos com o Mitraísmo antigo, culto solar oriental que conviveu com o cristianismo primitivo. Carlos (Joel Barcelos) não apareceu mais, era o único que já havia falecido por ocasião da realização do filme. Ele se desmaterializou enquanto pessoa. E tudo é feito de forma a se ter essa imagem dele: alguém que esteve não estando, e quando deixou de estar simplesmente foi para onde sempre esteve: no mundo arquetípico das imagens.

Comentários

No Primeiro filme temos Fernando Diniz um ser humano numa dimensão social, histórica e estética. Através de sua psique o cotidiano é construído em imagens pelo diretor. Em questão de forma cinematográfica este é sem dúvida o mais interessante, pois se liga à questão da construção de um espaço dentro do filme. É de grande riqueza, pois parte das imagens pintadas por Fernando, parte da sua memória e recria visualmente (com outras imagens) formando uma espacialidade dentro do filme aquela realidade descrita. É a capacidade cinemática de recriar o espaço e o mundo.

No Segundo filme temos Adelina, que é muda. Sua sensibilidade é

passada através das imagens e das suas associações com as flores: Adelina é o campo do sensível. Quando dizemos que Adelina é muda não é no sentido literal. Adelina é a única que direta ou indiretamente não fala. Paradoxalmente nem no filme essa mulher encantadora tem direito a uma voz. Isto nos chamou a atenção. Talvez Leon tenha buscado outras características do universo feminino para ilustrá-la melhor, como: sua relação delicada com as flores e certa fixação na imagem de seus grandes olhos expressivos e tímidos.

Apesar da nítida sensação de que entre os três Adelina é a figura “tecnicamente” menor é ela quem faz a ponte de ligação entre a espacialidade de Fernando e a ausência de espaço concreto de Carlos Pertuis. Ela é tão intensamente a ponte que chega até mesmo a ter um relacionamento “Platônico” com Carlos, sendo sua bela pintura sobre ele a primeira referência imagética dele que irá ser dada no filme. Já neste momento Carlos é definido por uma imagem. Ele também pode ser visto e tratado como uma imagem do inconsciente: do inconsciente de Adelina

Mas dos três casos é Pertuis com suas 21.400 obras quem fornecerá o material, tanto para Nise quanto para Leon Hirszman, montarem cada um da sua forma uma realidade de imagens apenas brotadas do inconsciente, sem mais nenhuma vinculação com o mundo concreto e objetivo. Isto por que Nise achava impossível delimitar o mundo imagético de Carlos e Leon achava-o interessante por ser o caso mais místico e complexo. Ambos então puderam “recortar” traços de Carlos e se descomprometerem ao mesmo tempo com ele, ficando mais livres para lidar apenas com a imagética arquetípica.

A tensão entre as imagens e o fundo negro, bastante bem alinhavadas no Caso de Fernando, na construção do espaço, vai preparando e educando os olhos do espectador para o último filme, onde a “realidade” arquetípica é revelada através das imagens de Pertuis. O que dá a dimensão desta “entrada” no mundo inconsciente de Carlos ou da humanidade, pois aqui ele não é mais um homem mas um símbolo, é a fixação inicial na espécie de mandala chamada o planetário de Deus.

Essa desmaterialização de Carlos é trabalhada com panorâmicas que dão uma visão de distanciamento. As poucas vezes que é mostrado em planos próximos é em ligação com animais, quase nenhum momento em relação com seres humanos.

A Introdução é quase um libelo visando a reabilitar a imagem pública de Carlos. Deslocando-o do “papel” de esquizofrênico para o de um místico bem sucedido em suas intenções.

Neste primeiro comentário então chega-se a uma conclusão em termos de imagem. A partir das relações concretas (Fernando); vai se ampliando a questão da imagem pela imagem (Carlos) com a mediação de passagem entre uma forma e outra (Adelina). Se este percurso imagético é facilmente percebido existe um outro que permite este processo que até então foi apenas vislumbrado. É a questão principal que orienta este ensaio: o fundo preto.

O Fundo Preto

Quanto um documentário pode ser criativo? Com certeza de múltiplas formas, mas uma boa parte desta criatividade pode ser facilmente auscultada. No caso de *Imagens do Inconsciente*, esta aparente criatividade não é facilmente percebida, pois ela esconde-se numa forma aparentemente tradicional e por isso mesmo torna-se invisível pelo excesso de visibilidade. Também é este excesso de visibilidade que atrai e orienta para a percepção apenas das imagens das “pinturas”. O que originou este trabalho como foi dito anteriormente foi um questionamento em relação ao fundo preto usado quase na mesma proporção que as imagens. Seria apenas mais um recurso ou encerraria algum significado especial?

Para que não ficássemos limitados à pura teorização fez-se necessário a consulta de documentos primários, ou seja, fomos verificar os roteiros, as anotações e os materiais³ originais de Hirszman e Nise da Silveira a respeito da produção.

A primeira questão que nos ocorreu foi a do número de incidência dos fundos pretos. Já havíamos notado que duravam cerca de 3 segundos e eram utilizados na divisão entre os blocos de imagens e também na preparação entre uma imagem e outra. Com este intuito verificamos o material e conseguimos:

Fernando Diniz : 23 fundos pretos.

³Os documentos primários utilizados neste trabalho podem ser encontrados no Arquivo Edgard Leuenroth/IFCH/UNICAMP, vide bibliografia.

Adelina: 22 fundos pretos.

Carlos Pertuis: 25 fundos pretos.

Quanto aos efeitos utilizados, em sua maior parte vinha apenas a recomendação:

Efeitos:

IN

Perm.

OUT

Anotações estas que traduzimos desta forma: Fade In, Permanece, Fade Out. O tempo de permanência do fundo preto era de 6 fades, havendo momentos em que chegava-se ao dobro desta contagem. Nos três filmes o efeito utilizado por Leon é exatamente o mesmo, acreditamos que a ligeira diferença de fundos pretos em Carlos Pertuis pode ser desprezada, uma vez que este filme é apenas alguns minutos mais longo que os outros. Os efeitos “especiais” são idênticos nos três documentários. O óbvio do óbvio aqui é concluir que esta foi uma forma (estrutura) escolhida e mantida por Leon, geometricamente pensada, temporalmente limitada e usada como recurso de atenção. Além dos efeitos acima explicitados Leon utilizou outros recursos, como os exemplos abaixo:

Carlos

Seq. 34. Planetário de Deus

- Plano de detalhe do Brilho no Espelho – Planetário de Deus estudar flash rapidíssimo em fusão com reflexo.

Seq. 39 – Planetário de Deus

fusão

40 – Detalhe do Centro. Movimento para fora mostrando toda a pintura

41 – A Flor de Ouro

Pode-se perceber que a idéia de Leon não é tão somente expor e mostrar as pinturas, como num primeiro momento poderia parecer. Nos movimentos de Câmera ele procura “entrar” “sair” “passear” pelo desenho, empresta-lhe movimento fazendo-os entrar pela direita e sair pela esquerda da tela; anima até mesmo uma mandala de Carlos. Seu desejo de concretizar essas “imagens” do inconsciente com imagens mais próximas da realidade fica bem visível num efeito que ele recomendou mas não foi utilizado: *“Planetário de Deus, estudar flash rapidíssimo*

em fusão com reflexo". Em vários momentos de todos os roteiros há indicações como essa:

Carlos
Roteiro Pag. 15
Escurecimento
Clareamento

Só a obviedade da utilização deste efeito de escurecimento e este excessivo recurso a fundo preto não eram suficientes para demonstrar que este fundo preto encerrava um significado e como este significado atuava na obra.

Oportunamente encontramos anotações de Leon que vinham iluminar este raciocínio. Infelizmente nada direto demais, mas suficiente para termos uma noção do que Leon queria dizer com estes fundos pretos.

A primeira indicação segura de que encerrava algum significado foi encontrada numa correção de roteiro.

108 a 110 – 4 pinturas – Sombra
(do Ego)

O título original seria *Sombra do Ego* e não apenas *Sombra* como aparece no Quarto Bloco (Carlos). Em outros roteiros a face mais óbvia deste conceito foi descartada. Pois não se tratava exatamente de uma Sombra do Ego, mas da parte sombria, escurecida, por trás do Ego: O inconsciente.

O texto seguinte corria em frente da referência acima citada:

"Nas viagens para as profundezas freqüentemente é encontrada a metade escura e não aceita da personalidade consciente, a contraparte constituída, sobretudo por inferioridades e instintividade reprimida. É a sombra do ego, que ganha força maior nas psicoses, pois as cisões internas facilitam a autonomia dos componentes que a constituem. A sombra apresenta-se como duplo do indivíduo, pessoas de seu mesmo sexo e muitas vezes sob forma animalesca representantes de pulsões instintivas reprimidas."

A essa passagem Leon acrescentou: "*diz Jung: Um dos arquétipos quase invariavelmente encontrado nas projeções de conteúdos do inconsciente coletivo é o demônio mágico dotado de misteriosos poderes.*" – pag. 16

Essa passagem sublinhada não foi utilizada posteriormente, ficando tão somente a idéia do demônio constantemente encontrado na termi-

nologia cristã. Ainda é indício do significado aqui procurado a seguinte anotação de Leon, pedindo uma correção:

“Para Lula 2/12/83

(...) dentro do mesmo texto quando diz: apresenta-se como duplo do indivíduo... acrescentar antes de apresenta-se, A Sombra.”

Ainda à pag. 16, o último parágrafo: “*Mas são grandes as dificuldades... até poderosas projeções da âni- ma...*”

Além disso temos ainda a flagrante forma da abertura de todos os vídeos, como anteriormente já citada:

Começa com uma música (Edu Lobo) suave de fundo. O fundo completamente negro enquanto os créditos vão passando.

Minutagem:

00:00 - fundo preto

03:20 - surge uma voz off cantando do escuro, como que chamando a imagem a ser mostrada.

Em todos os filmes este esquema repete-se. São pelo menos 03:20 de abertura em fundo preto, os encerramentos também são em fundo preto.

As conexões entre fundo preto e inconsciente ficaram ainda muito mais claras quando percebemos a preferência explícita de Leon pelo caso de Carlos. Não anotamos todas as referências a isto, mas as que seguem dão uma boa idéia, o entrevistador do JB tem que chamar a atenção de Leon para os outros casos, uma vez que ele “divertia-se” em falar tão somente de Carlos:

Jornal do Brasil – 11/06/87 – Caderno B

JB – Quando e por que vc. decidiu fazer esse filme?

Leon – Em 68 fui assistir a uma leitura das Bacantes com Rubens Correa e Domitila do Amaral. Fernando Diniz tocava o pandeiro, fazia o ritmo. Eu fiquei tomado. Depois conheci a Nise e ela fez questão de me mostrar o Dionísio de Carlos, uma produção que ele realizava naquele momento. Carlos pintava quatro, cinco, seis Dionísios por dia (...)

(...) A inclusão me interessava pessoalmente não porque ele fosse, como é, um extraordinário artista, mas os três estabeleciam uma rica simultaneidade de diferenças.

JB – Mas Fernando, o caso social, é também fascinante, você não acha?

Leon – Completamente. Aliás Liana acha que é o melhor de todos

os meus filmes. Na verdade a visão das três histórias está condicionada pela problemática de cada espectador. A trilogia compõe um espelho de três partes em que as pessoas acabam se refletindo.⁴

A atração de Leon por Dionísos, o seu ponto de partida, seu encontro com Carlos, naquele momento em 1968, suas preocupações com Jung e Reich deram a maior parte das pistas. No entanto a indecisão de Leon em passar estes documentários para vídeo chamou-nos a atenção para outro aspecto peculiar: o aparelho, como estudado por Jean-Louis Baudry:

Sem dúvida, a sala escura e a tela rodeada de preto como um cartão de Pêssames já apresentam condições privilegiadas de eficácia. Nenhuma circulação, nenhuma troca, nenhuma transfusão com o exterior. Projeção e reflexão se produzem num espaço fechado, e aqueles que nele permanecem, sabendo-o ou não (mas não o sabem), ficam agridoados, capturados ou captados (...)

(..)A disposição dos elementos – projetor, “sala escura”, tela -, além de reproduzir de modo bastante impressionante a mise en scène da caverna, cenário exemplar de toda transcendência e modelo topológico do idealismo, reconstrói o dispositivo necessário ao desencadeamento do estádio do espelho, descoberto por Lacan.⁵

E, ainda completa:

“(...) o espectador identifica-se, pois, menos com o representado – o próprio espetáculo - do que com aquilo que anima ou encena o espetáculo, do que com aquilo que não é visível, mas faz ver, faz ver a partir do mo-ver que o anima (...)”.⁶

Com estes dados podemos perceber a dimensão significativa do recurso utilizado por Leon Hirszman. O fundo preto tão habilmente tratado, que se encontra praticamente proporcional ao aparecimento das imagens não significa outra coisa que o próprio inconsciente. **É A Sombra do Ego**, pista tão habilmente cortada do roteiro. O espectador destes documentários (via cinema) fica mergulhado por muitos momentos – e alguns deles bastante longos - no total escurecimento, na sombra, no

⁴Caixa 327 - AEL/ICFH/UNICAMP.

⁵Jean-Louis Baudry, "Cinema: Efeitos Ideológicos Produzidos pelo Aparelho de Base" in Ismail Xavier (Org.) *A Experiência do Cinema*, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. pag. 395

⁶Baudry, idem., pag. 397.

inconsciente; ficando – desta forma – vítima do dispositivo que o leva a ainda mais identificar-se com o projetado. E o que é projetado? A ânima é quem fornece as imagens de contraparte do ego. O espectador “mergulhado” no inconsciente (via fundo preto) vê-se face-a-face com as projeções da ânima, que neste caso são literalmente projeções.

Mais uma vez Hirszman surpreende, e entende-se por que este era o seu trabalho mais querido e ao mesmo tempo mais ousado. Entende-se também a recusa do espectador médio em perceber a estrutura proposta, percebendo-a lenta e “tradicional e didática” mas não menos perturbadora, já que sempre quem os assiste sai com alguma impressão de estranhamento.

Referências bibliográficas:

Documentação Primária

Fundo Leon Hirszman – Arquivo Edgard Leuenroth/IFCH/UNICAMP.

Caixa 327 – prateleira 4 – estante 8 *Imagens do Inconsciente*.

Caixa 328 - prateleira 5 – estante 8 *Imagens do Inconsciente*.

Caixa 329 – prateleira 5 – estante 8 *Imagens do Inconsciente*.

Documentação Secundária

REVISTA FILME CULTURA. N^o 44, Abril-Agosto de 1984.

SILVEIRA, Nise da. *Imagens do Inconsciente*. Brasília: Ed. Alhambra, 1981.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*, Campinas: Ed. Papyrus, 1994.

XAVIER, Ismail (Org.), *A Experiência do Cinema*, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991. 2^a ed.